

Text und Kontext im Vortrag altjavanischer Versepik

Die Interdependenz von Text und Kontext, die zu erforschen jeder Spezialdisziplin, also auch der Musikwissenschaft, natürlicherweise obliegt, kann komplementär aus zwei Richtungen in den Blick genommen werden. Einerseits kann beispielsweise ein einziger — zwar variabler, im Bedeutungskern aber durchwegs stabiler und typischer — Kontext im Sinne von Darbietungsanlaß und -umfeld, z.B. ein konkretes Ritual, Ausgangspunkt der Betrachtung sein und die Untersuchung auf die Vernetzung einzelner Teiltex-te, z.B. Struktur und Sinn musikalischer Gattungen und Formen, lenken. Im vorliegenden Beitrag ist allerdings die umgekehrte Blickrichtung gewählt: der Text — hier im doppelten Sinne als musikalischer, besonders aber als sprachlicher, genauerhin literarischer Text — steht als Ausgangspunkt der Betrachtung fest, wohingegen der Kontext, die Anlässe und Umstände klanglicher Realisierung, sich als unterschiedlich erweist.

Gegenstand der Ausführungen sind die in altjavanischer Sprache während einer Zeitspanne zwischen dem 9. und dem späten 15. Jahrhundert n. Chr. an den Fürstenhöfen der seinerzeit hinduistisch-buddhistisch geprägten Insel Java von großenteils namentlich bekannten Hofpoeten verfaßten Versdichtungen vorwiegend epischen Inhalts. Diese *Kakawin* genannte Literaturgattung¹ ist infolge der Islamisierung weiter Bevölkerungsteile auf Java seit dem 16. Jahrhundert nicht mehr bekannt, auf der vorwiegend hinduistischen Nachbarinsel Bali jedoch bis in die Gegenwart in Gestalt zahlreicher Handschriften erhalten geblieben.

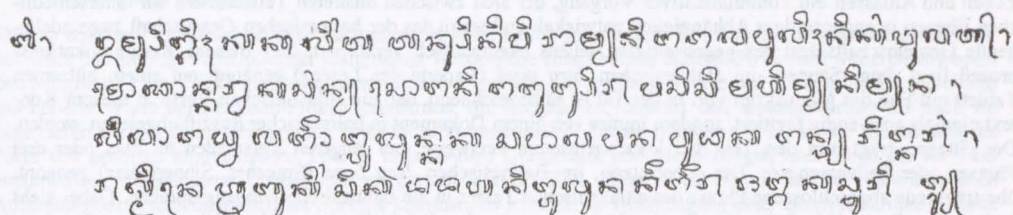


Abb. 1: Erste Strophe aus dem 55. Canto des Kakawin *Bhomāntaka* im Versmaß *Wirāma Jagaddhita* (aus: *Kekawin Boma*, hrsg. von Santi Widya-Satya Veteran, Bd. 2, Tabanan o.J., S. 123)

Für die meisten Balinesen — und nicht allein für jene, die die in balinesischer Schrift fixierten Texte nicht zu lesen verstehen — wird dieses literarische Erbe allerdings erst dann aussagefähig und offenbart seinen Sinn lediglich dann, wenn die «toten Buchstaben» zu Klang werden, d.h. im vokalen Vortrag hörbare Gestalt annehmen. Mithin gründet also die Kenntnis altjavanischer Texte im heutigen Bali in einer Verbindung von schriftlicher und mündlicher Tradition. Eine intakte Tradition setzt demnach sowohl das aufgrund klimatischer Bedingungen notwendige kontinuierliche Kopieren der Schriftdokumente — ursprünglich auf sogenannte *Lontar*, Blätter der Tal-Palme², heute zumeist in großformatige Schreibhefte — als auch eine genügende Anzahl von Kennern voraus, die diese Texte vorzutragen und zu deuten verstehen. Dabei sind Textsujet, Schrift, Sprache und die in Versdichtungen besonders rigide gehandhabten Regeln der Textstruktur, also das was man mit dem Terminus Prosodie umschreibt, die wesentlichen tradierten Elemente.

Die technischen Prinzipien der Textstruktur, die der Kenner an einem beliebigen Manuskriptausschnitt (Abb. 1) unmittelbar abzulesen vermag, sind in einem bis heute auf Bali bekannten Prosodietraktat des späten 15. Jahrhunderts anschaulich geschildert:

sangkhyā ning warna munggw ing sapada tang inaran chanda ling sang kawIndra/
pat sangkhyānya ng pada byakta dadi sakakawin mon umunggw ing palambang//

[Die Anzahl der Silben in einem Vers wird von den berühmten Dichtern Chanda genannt;
vier dieser Verse bilden eine Strophe (ein Gedicht), auch in einem Palambang.]³

Weiterhin heißt es in den Versen c und d der 7. Strophe desselben Textes:

1 Das nach wie vor unerreichte philologische Standardwerk über die Kakawin ist Piet J. Zoetmulder, *Kalangwan. A Survey of Old Javanese Literature* (Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde, Translation Series 16), The Hague 1974.

2 Vgl. Zoetmulder, *Kalangwan*, S. 126ff.

3 Kakawin *Writasañcaya*, 2. Strophe, Verse c und d; hier zitiert und ins Deutsche übertragen nach *Writta-Sañcaya. Oudjav. leerdricht over versbouw*. In *Kawi-tekst en Nederlandsche vertaling bewerkt door H. Kern*, Leiden 1875, S. 82, 96ff.

a Nihan ta gaweanta nitya mangě mit praja- mandala

b wiha-ra pahayu- nta par-yanganumah ba-tara-měren

c awan patani pancu-ran talaga se-tu tambak taman

d pěkēn watani sing sakahyu-na nikang praja yad gawe

Abb. 2: Transkriptionsskizze von Kakawin *Rāmāyana* 3.70, gesungen von I Wayan Sarwi, Subamia (Banjar Bale Agung); aufgenommen am 16.8.1981. An den mit * gekennzeichneten Stellen wird die von Ida Bagus Putu Manuaba Rempeng gesprochene Übersetzung ins Balinesische eingefügt.

Ebenso wie diese im Grunde stabile Vortragsart ist jedoch auch der gesamte Kontext in Grenzen durchaus variabel, ohne daß sich die Prinzipien der klanglichen Wiedergabe entscheidend ändern. So kommt weiteren anwesenden Mitgliedern eines *Sēka mabasan*, meist älteren Experten, die auf diese Weise nur noch indirekt, gleichsam aus höherer Warte am *Mabasan*-Prozeß teilnehmen, die Aufgabe zu, sowohl den Gesangsvortrag als auch im besonderen die gegebene Übersetzung kritisch zu kommentieren. Ferner erläutern sie bisweilen die sprachliche Form des gehörten altjavanischen Textes, insbesondere Grammatik und Morphologie, und heben die im Text exemplarisch eingefangene Lebenslehre exegetisch hervor. Ziel dieser Diskussion, in der durchaus auch Auffassungsunterschiede lebhaft zur Sprache kommen, ist letztlich die Bekräftigung einer Gruppenharmonie durch Kompromiß und Balance diverser Meinungen.

- Der zweite Kontext des Vortrags altjavanischer Kakawin-Texte ist das *Singen* in unmittelbarem Bezug zu einem in der religiösen Anschauung wurzelnden rituellen, kultischen Geschehen. Dies nennen die Balinesen denn auch prononciert *Makidung* – «Singen». Während dem *Mabasan* grundsätzlich alle überlieferten Texte der Literaturgattung Kakawin zur Verfügung stehen, ist das altjavanische Textrepertoire im Ritualkontext auf eine kleine, aber über regionale Grenzen hinaus allgemein bekannte Auswahl bestimmter Strophen beschränkt. Einer der bekanntesten Texte ist die erste Strophe aus dem 13. Canto des vermutlich zwischen 1028 und 1035 n. Chr. gedichteten Kakawin *Arjunawiwāha* im Versmaß *Wirāma Indrawangśa* (prosodische Struktur⁶: -----):

Mamwit narendrātma ring tapowana/
mangajjali ry agra ning Indraparwata/
tan wismrti sangkan ikang hayu n tēka/
swabhāwa sang sajjana rakwa mangkana//

[Abschied nimmt der Königssohn vom Einsiedlerwald.
Voll Ehrfurcht verneigt er sich vor der Spitze des Indrakila-Berges.
Unvergeßlich bleibt ihm der Ort, wo er das Glück erfahren hat. —
So ist die Art eines guten Menschen.]⁷

Sind die im Haus eines Verstorbenen vorzunehmenden rituellen Handlungen beendet, dann wird der Leichnam zur Begräbnisstätte getragen. Die an dieser Prozession Beteiligten singen hierbei diese und einige weitere Strophen. Die auffällige Parallelität der Situation ist an mehreren Einzelheiten festzumachen und wird auch von den befragten Balinesen auf unterschiedliche Weise gedeutet. Der Gesangstext schildert Arjunas Abschied vom Ort seiner Meditation sowie seine Reise in Indras Himmel. Es ist primär diese Abschiedsaussage des Textinzipits, die den Gestus des Gesangs hier beseelt: der Tote verläßt endgültig die Stätte seines menschlichen Lebens.

6 Die Initialsilbe eines Verses ist in diesem Canto zumeist als Anceps aufzufassen. Dies ist ein Indiz für die offensichtlich in dieser «späten» Zeit noch bekannte metrische Ambivalenz einzelner Silben oder Versteile, die sich besonders bei den ältesten Versmaßen vedischer Herkunft beobachten läßt.

7 Zitiert und ins Deutsche übersetzt nach Raden Ngabehi Poerbatjaraka (Lesya), «Arjuna-Wiwaha, tekst en vertaling», in: *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch-Indië* 82 (1926), S. 209, 265.

Dabei schwingt die Überzeugung oder zumindest die Hoffnung mit, daß die Seele des Toten als Lohn für treue Pflichterfüllung sich — wie der Held Arjuna — auf dem Weg in Indras Reich befindet(t).

Die wesentlichen, vom Gebrauchszusammenhang abhängigen Unterschiede zwischen dem Mabasan und dem Makidung sind nur teilweise an der Transkriptionsskizze (Abb. 3) abzulesen.

a 1'14"

b 1'12"

c 1'02"

d 51"

Hamwit narendra- tā-ma- ja ning tapo- wa- na

mangan-ja-li rya-gra aning In- dra- par-wa-ta

tan wis-mēti sangka- nihang hayun tē- ka

swaba-wa sang saja- na kwa mang- ke- na

Abb. 3: Transkriptionsskizze von Kakawin *Arjunawiwāha* 13.1, gesungen von mehreren nicht namentlich genannten Sängern mit Begleitung eines *angklung*-Ensembles, veröffentlicht auf der kommerziellen Musikkassette «Bali Stereo B 159»

Rezitiert beim Mabasan immer nur ein einzelner Sänger meist männlichen Geschlechtes den altjavanischen Text, so bevorzugt die balinesische Tradition für das Makidung eine größere Anzahl von Männern und/oder Frauen, die in einem, was Toneinsatz und Melodiebewegung betrifft, gewissermaßen «überlappenden» Unisono singen. Immer fehlt beim Makidung die schriftliche Textvorlage, und auch auf eine eingefügte oder angehängte Übersetzung ins Balinesische wird verzichtet. Das Quantitätenmuster des Versmetrums wird infolge der durchgehenden melismatischen Konturgestalt vollständig aufgelöst. Die im Mabasan von der Sinnstruktur geprägte Phrasierung ist hier allein von dem meist sehr langsamen Gangstempo und der Dichte der Melismatik abhängig; nicht selten wird — wohl im Sinne eines kontinuierlichen Klangstroms — auch mitten in einer Silbe getatmet.

• Für den dritten Kontextbereich des Vortrags altjavanischer Poesie kennt die balinesische Tradition bezeichnenderweise keinen einheitlichen Begriff. Umschreibend ist von einer Begleitfunktion in Szenen des Schattenspiels die Rede, obwohl Kakawin-Passagen auch in anderen, auf altjavanischen Sujets basierenden Formen des Musiktheaters, besonders des Tanzdramas, zu beobachten sind. Im Einzelfall steht dem Schattenspieler die Textauswahl für Auftrittsgesänge einer bestimmten Figur, als Spiegel einer typischen Situationsstimmung oder auch nur zur kurzzeitigen Unterbrechung von Dialogen frei. Damit einher geht eine durchweg beliebige und nicht von der Versstruktur vorgeformte Textbehandlung und Klanggestaltung, die meist durch die Musik der begleitenden (vier oder zwei) Metallstabspiele namens *Gēnder* in vorgeprägte «Kanäle» der Stimmgebung geleitet wird, aber nur vereinzelt enger an den Melodieverlauf einer vorgegebenen Instrumentalkomposition anknüpft.

Diese Freiheit der verschiedenen Gestaltungsebenen kann exemplarisch an zwei Gesängen erläutert werden, die in der Transkriptionsskizze (Abb. 4) in einer erneut auf die Melodiekontur der Gesangsstimme reduzierten Wiedergabe einander zugeordnet sind. Im Grunde handelt es sich um einen einzigen Gesang, den ich zweimal — das erste Mal 1981 und das zweite Mal 1983 — mit demselben Schattenspieler Dewa Ngakan Made Sayang aufgenommen habe. Er nennt den Gesang *Pang(g)alang Delēm* (Gesang zum Auftritt der Delēm genannten Dienerfigur). Die beiden Transkriptionen veranschaulichen eine Reihe von Fakten, die bei der Beurteilung des Gebrauchs von Kakawin-Texten im Theater-Kontext Beachtung verdienen.

Textquellen für diesen Gesang sind zunächst die 1. und 2. Strophe des 7. Canto aus dem bereits genannten Kakawin *Arjunawiwāha* (im Versmaß *Wirāma Sragdhara*: -----):

Byātītan sang haneng āsrama sēdeng angiwō dhyāna lāwan samādhi/
 manggēh tāmbēk bhāṭārendra musuh ira tikiṇ mātta sampūrṇa wīrya/
 sangkēp sāmāntamantri saha bala balawān wallabha n kapwa bela/
 mangkin lobhānidi kahyangan angusak-asik sōk sēsōk rakṣakanya//
 Akweh swargenādēhnya ndan ininak-inakan de ning opāya sandhi/
 sāma mwang dāna hetunya n awēlas atēgēg tan tēkeng indraloka/
 wruh yan popāya sang hyang surapati kapana ng dewadaitya n patūta/
 hetunya n yatna ring niti kabalasah ikang cāra sūksmeng triloka//

1981

Bya- ti-ta sang aneng asrama siddhng a dyana lawan semadi manggèh tambèk batara- ndra tiki mata sam- purna wirya

1983

Bya- ti-ta sang ane(ng) asrama siddhng angiwè dyana lawan semadi manggèh tambèk batara- ndra tiki mata sa- mpurna wirya

sangkèp samantamantri saha pèla

kapua be- laba

ka- panang darade- tja patuta

ka- panang darade- tja patuta

ka- tkat luklak sa- luklak li- kalika lulut ing larwa ning wi- webik pukpuk paksa nipsikipikipijer tangkwèk kupukupa

ka- tkat luklak sa- lukli- k li- kalika lulut ing larwa ning wi- webik (Bandende)

(1981)

Er'u- dnyang piti- t[] [hahaha.....Sangunuwut!! ngutngutngut...!] sa- njawajar ma- ngasapi pundi[h]anang nitja onyting maningting ring alapèkaping lungan

ka- di ma- ling

Abb. 4: Transkriptionsskizze von *Pang(g)alang Delēm*, beide Versionen gesungen von Dewa Ngakan Made Sayang (Denpasar/Payangan); aufgenommen am 21.8.1981 und am 14.9.1983

[Es wird nicht (weiter) erzählt von dem, der in der Einsamkeit lebt, der sich ganz der Betrachtung und Meditation hingeeben hat. — Zu allem entschlossen ist Indras Feind, voll Übermut und Machtgefühl.

Vollzählig ist er mit all seinen Vasallen, Ministern, Heerführern und der gesamten Streitmacht, alle bereit, für ihn zu sterben. Sie brennen darauf, den Himmel zu vernichten, alles in Aufruhr zu versetzen; zahlreiche, überzählig sind die Dämonen. Viele Stätten sind durch sie verwüstet worden. Durch List, Geschenke und Gaben sind sie beruhigt worden; dadurch haben sie Mitleid gefühlt und sich zurückgehalten, so daß sie nicht bis zu Indras Himmel vorgedrungen sind. Wohl wissen sie, daß dies eine List Indras gewesen ist; denn wie können Götter und Dämonen sich vertragen? Sie sind daher sehr vorsichtig in ihrem Tun; überall sind ihre Spione, unbemerkt in allen drei Welten.]⁸

Hinzu kommt als weitere Textquelle die im Versmaß Wirāma *Suwadana* (metrisches Schema:

-----~-----~-----~) gedichtete 109. Strophe aus dem 24. Sarga des Kakawin *Rāmāyaṇa*:

Kat-kat luk-lak saluk-lik lika-likā lutut ing larwan (n)i wiwalik,
puk-puk pakṣāṅgupikṣāṅgipik-ikip i pijēr tangkwak kupu-kupu,
ujña ng prit sārjajawojar mangicap i puḍang an yāpuḍangan adeng,
nityāningting maningting ring alap-alapa ring lūng an lagi maling.

[Die Kat-kat, Luk-lak und Lika-lik-Vögel schreien gierig nach den Larven der Wiwalik-Vögel.
Der Puk-puk-Vogel sucht emsig nach Insekten auf dem Nacken des Schmetterlings.
Der Sperling befiehlt dem beim Gesang ständig umherturnenden goldenen Pirol aufzuhören.
Der Maningting-Vogel schlägt Alarm, da der Lung-Vogel im Begriff steht, etwas zu stehlen.]⁹

Vergleicht man zunächst die gesungenen Texte, die der Sänger ohne Zugang zu einer Handschrift aus der Erinnerung vorgetragen hat, mit den Quellentexten, so können einige bemerkenswerte Feststellungen getroffen werden. Der Sänger kombiniert in durchaus verschiedener Weise mehrere Texte miteinander:

1981: *Arjunawiwāha* 7.1ab + 7.2c (2. Vershälfte) + *Rāmāyaṇa* 24.109;

1983: *Arjunawiwāha* 7.1abc + 7.2c (2. Vershälfte) + *Rāmāyaṇa* 24.109a (diese Aufnahme ist wegen des auslaufenden Originalbandes nicht vollständig).

Beide Gesangsversionen enthalten einige zum Teil gravierende Entstellungen der Originaltexte; es sind dies überwiegend fehlende Worte oder Wortteile. Ferner erfolgt der Textvortrag nicht notwendig in einem Guß: In der ersten Version schaltet sich gegen Ende die auftretende Schattenspielfigur verbal unmittelbar ein — Delēm lacht und ruft nach seinem Kameraden Sangut.

Ein klarer Textbezug zur dramatischen Situation ist nicht erkennbar. Unter Umständen kann man die Passagen aus dem Kakawin *Arjunawiwāha* als eine Anspielung auf den üblen Charakter Delēms auffassen, der immer der dämonischen Seite zugeordnet ist. Laut Dewa Ngakan Made Sayang ist allerdings bei einem Gesang zu Beginn eines Auftritts ein solcher Sinnzusammenhang nicht unbedingt erforderlich; es komme nur auf die instrumental vorgegebene Melodie und die klangliche Charakterzeichnung an. Dem mag die Wahl eines Textes entsprechen, an dem weniger der Sinngehalt als vielmehr die deutlich assonante Klanggestalt der Sprache ins Auge fällt (*Rāmāyaṇa* 24.109, auch *Arjunawiwāha* 7.1cd).

Nimmt man das Verhältnis von prosodischer Struktur und musikalischer Realisierung näher in Augenschein, dann wird offensichtlich, daß die für das Mabasan charakteristische Bindung der Melodielinie an das Quantitätenmuster der Verse auch hier keinerlei Bedeutung hat: eine Vielzahl prosodisch langer Silben wird rezitativisch nur kurz intoniert, und vereinzelt dehnt der Sänger prosodisch kurze Silben zu ausgeprägten melismatischen Bewegungen. Eine exakte Platzierung dieser Melodieeinheiten an bestimmten Stellen in Bindung an festgelegte Silben ist allerdings nicht erkennbar. Auch der gesamte Melodieverlauf, die Bewegungsverbinding von Melodiefiguren und rezitativischen Tonebenen, ist weder fest an bestimmte Textpassagen geknüpft noch auch — im Vergleich der beiden Versionen — im Sinne einer musikalisch prägnanten Gesamtgestalt zu deuten. Desgleichen fehlt jede Ähnlichkeit mit derjenigen Melodiekontur, die für die beiden Versmetren der Quellentexte — *Sragdhara* und *Suwadana* — im Mabasan-Kontext üblich ist. Allem Anschein nach wird die Melodie — lediglich im Bezug auf die Intonation der begleitenden Musikinstrumente — im Augenblick des Vortrags aus der Stimmung des Sängers heraus weitgehend improvisiert. Die an den Phrasenendpunkten (Atemstellen) häufig anzutreffenden Oktav-, Quart- und Quintverhältnisse legen die Vermutung nahe, daß die Übereinstimmung mit einer vorgegebenen instrumental Melodie nur im Sinne einer rudimentären (harmonischen) Beziehung in Gestalt der als konsonant empfundenen Intervalle an bestimmten Eckpunkten des Klangverlaufs vorhanden ist. All dies legt den Schluß nahe, daß wir es hier — bereits jenseits eines eigentlichen Vortrags altjavanischer Kakawin — nunmehr mit dramaturgisch relevanten Anspielungen, mit absichtsvoll verfremdendem Zitieren dieses altjavanischen Literaturgenres zu tun haben.

(Universität zu Köln)

8 Nach Poerbatjaraka, S. 202, 258.

9 Nach Soewito Santoso, S. 639. Nur am Rande sei vermerkt, daß in der Philologie offensichtlich widersprüchliche Ansichten über die Morphologie wie auch die Bedeutung dieses Textes bestehen.